

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	『ヒロシマ・モナムール』：2つの都市をつなぐ試みとしての日仏映画
Auther(s)	関, 未玲
Citation	フランス文学, 31 : 24 - 33
Issue Date	2017-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00043107
Right	
Relation	



『ヒロシマ・モナムール』 2つの都市をつなぐ試みとしての日仏映画

関 未玲

1959 年公開の日仏合作映画『ヒロシマ・モナムール』は、マルグリット・デュラスが脚本を手掛けたアラン・レネの初の長編映画であり、今日では『夜と霧』と並ぶレネの代表作と言えるが、これまで必ずしも好意的な評価ばかりが下されてきたわけではなかった。日仏問わず、酷評を受けることもしばしばであった。フランスでは同年のカンヌ映画祭コンペ外特別枠で上映されると、クロード・シャブロールが「500 年来、最も美しい映画」¹⁾と絶賛したのに対し、審査員長であったマルセル・アシャールは異を唱え、「ひどい作品だ」²⁾と酷評した。とはいえ、巨匠ジャン＝リュック・ゴダールもこの作品を見て「嫉妬心を感じた」³⁾と証言しているし、ヨーロッパ各地でも興行的に成功したヒット作品となった。本稿では『ヒロシマ・モナムール』が日仏合作となった経緯について明らかにするとともに、酷評を招いた理由の 1 つと言える広島とヌヴェールの等価的な表象描写について比較分析を試み、レネとデュラスの意図について探り、これを明らかにしてみたいと思う。

1. 大映社長永田雅一の舌禍事件と日仏合作映画の誕生

フランスでは否定的な映画評も聞かれたとは言え、カンヌでの上映以来『ヒロシマ・モナムール』は大きな話題を呼び、ヨーロッパ全土にわたり興行成績を順調に伸ばしていった。いっぽう日本での興行成績は散々たるもので、当時の状況を猪俣勝人は次のように語っている。

初めこの作品は観客からほとんどソッポを向かれた。難解な映画、面白くない映画として、封切館はガラあきだった⁴⁾。

日本国内では『ヒロシマ・モナムール』はすぐさま上映が打ち切られたものの、それでも一部の批評家からは高い評価を得て、キネマ旬報の年間洋画ランキングでは 7 位に入賞し、雑誌『スクリーン』、『エクラン』や『映画の友』でもそれぞれ 8 位に選ばれている。一方読者から募る人気ランキングでは各誌いずれも入賞はしておらず、一般からの支持が低かったことが窺い知れる。『ヒロシマ・モナムール』はフランスのパテ・オーヴァーシーズ社やアルゴス社等と日本の大映による共同プロデュースとなっているが、当時の大映側の状況を振り返ってみれば、黒澤明の『羅生門』が 51 年にヴェネツィア国際映画祭で金獅

¹⁾ Andrée GERARD-LIBOIS, *Analyse des critiques, in Tu n'as rien vu à Hiroshima ! Un grand film, « Hiroshima, mon amour »*, Éditions de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles, publié avec l'appui du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, 1962, p. 31. 拙訳。

²⁾ *Idem.* 拙訳。

³⁾ Jean-Michel FRODON, *Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, 2010, p. 29. 拙訳。

⁴⁾ 猪俣勝人、「二十四時間の情事」in 『世界映画名作全史—戦後篇』、社会思想社、1974 年、p. 205。

子賞を受賞した後、社長であった永田雅一が、49 年の渡米経験も手伝って海外志向に目覚め、国際コンペ出展向けの映画製作に熱を入れていた時期と重なることがわかる。ワンマン経営をしていた永田は、次のように語っている。

調べてみると、南仏カンヌの映画祭もヴェニスに匹敵するものであることが分った。そして、イタリアの場合は要するに社会性を盛ったもの、フランスの場合は美的にすぐれたものが賞に入る例が多いということも分った。今度は明らかに、映画祭出品を意識して菊池寛先生の「袈裟と盛遠」という戯曲をもとに「地獄門」を作った。第一回大映カラーで衣笠貞之助監督である⁵⁾。

『羅生門』の金獅子賞受賞後、グランプリを視野に入れた海外コンペ向けの映画製作に力を入れるようになった永田の方針を受け、翌 52 年には吉村公三郎監督の『源氏物語』がカンヌで撮影賞を受賞、53 年には溝口健二の『雨月物語』がヴェネツィア国際映画祭で銀獅子賞を受賞すると、ついに 54 年には衣笠貞之助の『地獄門』がカンヌでパルム・ドール賞を獲得した。NHK がテレビ放送を開始した 1953 年以来 60 年代にかけては、テレビの普及が飛躍的に増えたため、映画はテレビ放送とも熾烈な競争を強いられるようになり、60 年に全国で 7473 館を誇った映画館の数はこれを境に減少した。59 年公開の『ヒロシマ・モナムール』がフランスの映画会社と大映の共同プロデュースによって製作されたのは、日本映画の最後の黄金期であったとも言える。

しかしながら、『ヒロシマ・モナムール』への出資は『羅生門』以来の永田のコンペ受賞熱に促されたものではなかった。国内作品としては一早くヴェネツィア、そしてカンヌで最高賞を受賞した大映作品だったが、かねてより欧州を毛嫌いしていた永田は、『日本経済新聞』掲載の対談のなかで、フランス、そしてフランス人を激しく批判する。

日本の芸術家仲間には特にフランスを賛美する人が多いが、ぼくはパリは大きらいだ。フランス人というのは、真心はなく、舌三寸で世界を牛耳ってやろうという気持を持っている。[...]フランスという国は産業はないんだし、ただ観光国で外国人が来て落す金だけで生きている[...]⁶⁾。

カンヌ映画祭を翌月に控えていたこの時期、フランス側にも大映社長の対談は耳に入り、一時は次年度以降の出品さえ見送られ兼ねないという事態にまで発展してしまう。さらには内々で約束されていたと言われる日本作品の受賞も立ち消え、「映画祭に参加していた川喜多長政が奔走し、永田がフランス関係の公的機関に大金を寄付することで」⁷⁾ようやく「けりがつ」⁸⁾くこととなった。ジャン＝ルイ・ルトラの研究からも、55 年に『ヒロシマ・モナムール』の共同製作会社の 1 つであるパテ・オーヴァーシーズが、大映との間に契約を交わし

⁵⁾ 永田雅一ほか共著、『私の履歴書 第4集』、日本経済新聞社編、1957年、pp. 233-234。永田の国際向け配給の戦略については、田島良一の「永田雅一の日本映画国際化戦略」(『日本大学芸術学部紀要第59号』所収、2014年、pp. 5-13)に詳しい分析が示されている。

⁶⁾ 1955年4月17日、『日本経済新聞』夕刊。

⁷⁾ 浜野保樹著、『偽りの民主主義』、角川書店、2008、p. 255。

⁸⁾ *Idem.*

たことが明らかにされている⁹⁾が、パリに日本映画会館の建設を見越したこの取り交わしこそ、時期的にも永田の舌禍事件が図らずももたらした契約と考えられる。歴史の皮肉としか言えないが、『ヒロシマ・モナムール』誕生にとって、永田の舌禍事件はこうして幸いに働いた。57年に永田が改めて訪仏した際、既述のパテ・オーヴァーシーズとの共同出資による日本映画上映専門の映画館の常設が実際に検討され、合作映画の企画が話し合われたとされる¹⁰⁾。ちなみに最終的な製作費の負担は、パテ・オーヴァーシーズが7割、大映3割（配給収入も同様）となった¹¹⁾。一方フランス側の共同制作会社の1つで、それまでレネの短編を手掛けてきたアルゴス社が、ついに彼に長編映画制作を許可する。題材を探っていた大映側との協議の末、広島原爆を扱う映画制作がこうしてレネに打診されることとなった。よって、広島原爆を題材とする映画の制作は、レネにとってプロデューサーサイドからの困難な提案を受けてのことであった。すでに出世作となる短編『夜と霧』で反戦映画を手掛けていたとは言え、当然のことながら当初、広島は不可能な題材としてレネの目にも映る。リュック・ラジュ著の『ヒロシマ・モナムール』¹²⁾によれば、日本に飛び立つ直前、レネはアルゴス社のプロデューサーであるアナートル・ドーマンに向かって「僕は、この映画が不可能であることを確認するために、行ってくるんですよ」¹³⁾と語っていた。

制作にあたっては、各国の役者を出演させることがプロデューサー側からの条件として課されていた¹⁴⁾。リヴァと岡田英次演じる日本人男性の恋愛模様は、この条件に当てはまるものだが、広島と並行してリヴァの戦中の出来事が同時並行的に語られる構想もまた、デュラスへ脚本の依頼があった時点で、すでに固まっていた¹⁵⁾。プロットの大筋に合意した上でデュラスは依頼を受け、シナリオ執筆に着手する。とはいえ公開翌年に出版された同名のテキストとレネの映画を比較すれば、物語を巡る理解に両者のあいだで相違があったことは明らかである。映画に挿入されなかったビキニ環礁のきのこ雲は、テキストでは明記されている。さらにデュラスの草稿まで遡って比較検討してみれば、リヴァがユダヤ人であること、母とは離別して父と二人暮らしであること¹⁶⁾、加えて彼女が娼婦である可能性すら記されている¹⁷⁾。また日本人男性については、リヴァと出会う前に複数のアメリカ人女性と関係を持っていたなど¹⁸⁾、草稿段階でのデュラス自身のアイデアが、完成した映画よりもかなり複雑であったことがわかる。デュラスの提案する雛形からレネが物語の核を抽出し、枝葉

⁹⁾ Jean-Louis LEUTRAT, *Hiroshima mon amour*, Nathan, 1995, rééd., Armand Colin, 2005, p. 37.

¹⁰⁾ 田中純一郎著、『永田雅一』、時事通信社、1962、p. 165。

¹¹⁾ *Ibid.*, p. 166.

¹²⁾ Luc LAGIER, *Hiroshima mon amour*, Cahiers du cinéma, collection dirigée par Joël MAGNY, 2007.

¹³⁾ *Ibid.*, p. 22. 拙訳。

¹⁴⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 2011, p. 1632.

¹⁵⁾ Alain RESNAIS, *Entretien avec Alain Resnais*, in *Tu n'as rien vu à Hiroshima ! Un grand film*, « *Hiroshima mon amour* », *op. cit.*, p. 214.

¹⁶⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 117.

¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 111.

を削ぎ落していったことが推し量れる。広島物語にヌヴェールを挿入するという困難を抱えていたレネにとって、その折り合いを妨げるリスクのある不要な要素は、いずれも切り捨てる必要があったのだろう。制作時間もまた、限られていた。7月28日にまずは一人で来日したレネに、8月中旬に遅れて来日した記録係のシルヴェット・ボドロと女優のエマニュエル・リヴァが合流する¹⁹⁾。このときレネは、「これから実現しようとしているのが、不可能な映画であることを二人に確認した」²⁰⁾と言う。2週間の読み合わせの後、約17日間で日本での撮影を終えなければならなかった²¹⁾。帰国後、ヌヴェールの撮影が行われたのは12月だが²²⁾、日本での撮影とそれまでのスケジュールが極端にタイトであったことがわかる。

デュラスが脚本の依頼を受けるまでに、半年近くが徒に過ぎ去っていた。当初レネとともに脚本を温めていたクリス・マルケルや、日本についての著作もある彼の友人イエフィムが、大きな成果も生まないまま企画から降りてしまう²³⁾。以降レネは女性作家と組むことを望み、『モデラート・カンタービレ』を映画化したいと密かに願っていたこともあり、プロデューサーにデュラスの名前を挙げる。こうしてデュラスとレネとの、異色のコラボレーションが実現することとなった²⁴⁾。映画史批評家のジョルジュ・サドウルは、デュラスのシノプシスに対して『ヒロシマ・モナムール』というダイヤモンドの傷はデュラスの貢献にある²⁵⁾と強く非難しているが、デュラスはレネの注文に応じて粘り強く修正し続けた。彼がデュラスに注文として付け加えた1つに、「文学に専念してください [...] カメラのことは忘れてください。」²⁶⁾と語ったのは有名な話である。文学的、形而上学的な台詞回しは、レネの依頼に即したもので、「朗読のトーンで台詞が話されることを望んだ」²⁷⁾とレネ自身も語っている。

とは言え、彼が最初に打診したとされる女性作家はデュラスではなかった。『悲しみよ、こんにちは』で鮮烈なデビューを果たしたフランソワーズ・サガンは、約束の場所に姿を現さなかった。シモーヌ・ド・ボーヴォワールにも依頼があったことをレネ自身が仄めかしているが、いずれも快諾には至らなかった。すでに名声を欲しいままにしていた二人の女性作家と異なり、当時ようやく映画『モデラート・カンタービレ』の原作で一般に認知し始められたデュラスにとって、レネの初長編映画に向けた脚本執筆の依頼を断ることのほうがむしろ、より難しい決断だったに違いない。とは言えそのデュラスにとっても、葛藤を経ずに、諸手を挙げてレネの申し出を快諾したわけではない。フランス日報『ル・モンド』1972年11月9日掲載のインタビューで、デュラスは次の

¹⁹⁾ 港千尋、マリー＝クリスティーズ・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ写真、『HIROSHIMA 1958』、インスクリプト、2008年、p. 62。

²⁰⁾ Luc LAGIER, *op. cit.*, p. 25. 拙訳。

²¹⁾ *Idem.*

²²⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1637.

²³⁾ Jean-Louis LEUTRAT, *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁾ Alain RESNAIS, *op. cit.*, p. 215.

²⁵⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1648. 拙訳。

²⁶⁾ Marguerite DURAS, *Travailler pour le cinéma in France-Observateur*, le 31 juillet 1958. 拙訳。

²⁷⁾ Jean-Louis LEUTRAT, *op. cit.*, p. 72. 拙訳。

ように語っている。

私は10日間、いや2週間近く、投げ出してしまおう、広島について映画を作るなんて不可能なことなのだから、と自問しました。[...]「君は広島で何も見なかった」というフレーズはすでにあったので、ここに立ち戻りました。レネが7週間後に広島に発つことになっていたのです。物語の構想については、彼が大方賛成してくれていたので、毎日、ときには一日置いて、それまでに私が進めた部分を読みにやってきました。「いいね」と言ってくれることもあったのですが、「これじゃ、わからないよ」と言われると、彼が納得するまで私はまたやり直したものです²⁸⁾。

デュラスとレネとのやり取りは、その後レネが日本に渡った後も続き、彼の同意が得られるまで改変が続く。他方で、デュラス自身の姿もまた、物語に色濃く反映されている。デュラスは1959年のインタビューで自身とヒロインとの類似性をきっぱりと否定している²⁹⁾が、1989年にイタリアで出版され、その後2013年デュラスが亡くなった後にフランスで死後出版されることになったインタビューのなかでは、リヴァが自らをモデルにして作られたヒロイン像であることを認めている³⁰⁾。戦中、強制収容所に送られた夫の情報を少しでも得られるように、ドイツ兵と彼女が信じて疑わなかったフランス人ナチス協力者と恐らく短期間ではあれ付き合っていたとされる作家自身の姿は、敵国の兵士を愛してしまったヒロインの姿と重なる。さらにフランス領インドシナ、現ベトナムで生まれたデュラスには、世界中でベストセラーとなった小説『ラマン』にもあるように、中国人の恋人がいた。フランス人女性とアジア人男性との恋愛は、自身の経験に即したものである。こうして広島を題材としながら、リヴァを中心にヌヴェールという町が、映画の一翼を担う重要な都市として物語に組み込まれることになる。私たちは次に、広島とヌヴェールという2つの都市を巡る表象について比較検討してゆきたいと思う。

II. 広島とヌヴェールの等価的描写

映画『ヒロシマ・モナムール』において、広島は物語の舞台として当然のことながら大きな位置を占めるが、ヌヴェールの町もまたヒロインであるリヴァの故郷として重要な役割を担っている。2つの町が被った悲劇の度合いの隔たりは、映画冒頭に映し出される原爆資料館ほか挿入されたドキュメンタリー・フィルム of 抜粋から明白ではあっても、その描写方法において両者がことさら強調される言うことはなく、あたかも等価なものとして表象されているように受け取られ兼ねない。公開当時に日本の雑誌に発表された多くの批評には、「広島」をフランスの無名の街と等価に描くレネ、そしてデュラスへの批判が聞かれる。『キネマ旬報』1959年夏の特別号に掲載された脚本家の白坂依志夫の「原爆と人間の崩壊」にも、同様の主張が見られる。

²⁸⁾ Marguerite DURAS, *Le Monde*, le 9 novembre 1972, récupéré dans *C'était Marguerite Duras*, tome II, Jean VALLIER, Fayard, 2010, pp. 296-297, 拙訳。

²⁹⁾ Marguerite DURAS et André BOURIN, *Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima* in *Les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1959, p. 1.

³⁰⁾ Leopoldina PALLOTTA DELLA TORRE, *Marguerite Duras, la passion suspendue*, Éditions du Seuil, 2013, pp. 52-53.

二人の詩人は、ヌベールの出来事を「ヒロシマ」と同じ位の現実と錯覚し、それを強引に観客におしつけようとするこころみです。フランスの詩人と、「ヒロシマ」の間には、無限の距離がありました。詩人は「ヒロシマ」をそれと気づかずして「ゲイシャ」、「フジヤマ」的に眺めまわしていたのです。

ヌベールでは、愛はメロドラマの方式に頼れば、エマニュエル・リバの中に復活出来たかもしれません。しかし、二人の詩人がいかに七転八倒しようとも、「ヒロシマ」におけるそれは、畢竟、不可能なことであったのです³¹⁾。

白坂以外にも、南博もまた『ヒロシマ・モナムール』について辛辣な批判を下している。『キネマ旬報』の9月上旬号で、南は広島とヌヴェールとの対照的な描写を指摘する。

正直なところ、この作品には、ついて行けない、冗漫な個所が多すぎる。女性の内的独白を表現しようとする努力は分るが、それもなんだか監督のひとりよがりになって、見る者には、心理的負担がかかりすぎる。[...]総体に、広島の場合は、ヌヴェールにくらべて、ひどく見劣りがする。レネは、広島を見るときドキュメンタリーの眼で見る癖から抜けきれず、それと、内的独白の手法がしっくりいかないのである。ところが、ヌヴェールでは、レネの眼も、エマニュエル・リヴァの演技も、意識の流れを表現するのに恰好な状況のなかで、生き生きとよみがえる。この広島とヌヴェールの落差があまり大きいから、見ている者の心理的な安定感が失われ、疲労してしまう³²⁾。

日本公開の1959年6月以来、『ヒロシマ・モナムール』については断続的に映画雑誌に批評が掲載され、好意的なものもちろんありはしたが³³⁾、白坂と南のように否定的な意見も多く聞かれるようになる。二人が共に指摘する「ヌヴェール」表象に比べ見劣りする「広島」表象が、ややもすると2つの都市の重要性を反転させる印象を与えたと感じられたのかもしれない。くわえて映画後半で用いられる広島とヌヴェールのクロスカッティング、さらには日本人男性とともに朝を迎えたリヴァが口にする台詞「広島で知り合うなんて」³⁴⁾や、夜の広島の映像に重ねた言葉「恋にぴったりの町」³⁵⁾などの台詞は、広島を題材とする映画としては異例とも言える。日仏男女の情事の舞台として、広島を選ぶという設定はレネにとって大きな賭けであったことだろう。制作にあたりレネ自身、事前に数多くの日本映画を見たと言われるが、反戦映画制作に伴う困難—政治色をどの程度温存させるか—という課題への彼の回答が、2つの町をつなぐ試みにあったのかもしれない。59年のカンヌ映画祭に「時宜を得ない」との理由でコンペ外作品として上映された『ヒロシマ・モナムール』が、恐らくは芸術性というフォームを伴うことで政治的な見解をやや上回るように計算され、

³¹⁾ 白坂依志夫、「原爆と人間の崩壊」in『キネマ旬報 1959年夏の特別号』、キネマ旬報社、1959年、p.106。

³²⁾ 南博、「二十四時間の情事」in『キネマ旬報 1959 9月上旬号』、キネマ旬報社、1959年、p.88。

³³⁾ 日本公開当時の好意的な映画評については、『立教大学ランゲージセンター紀要』第28号所収の拙論「映画『ヒロシマ・モナムール』はどう受け止められたのか—広島像をめぐる—」に詳しい。

³⁴⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 30. 拙訳。

³⁵⁾ *Ibid.*, p. 68. 拙訳。

上映の機会をカンヌで得ることができたこと、そして原爆をリヴァの悲恋という個人的な物語に還元するかのようにして、広島、被爆者の辿る苦悩の道を目にする機会をフランス人に与えたということ、改めてレネの緻密な戦略として考えるのは穿った見方だろうか。1958 年という日米安全保障条約発効に基づくプレスコードの解除からわずか 6 年後の広島で、レネ、主演女優のリヴァ、そして記録係のシルヴェット・ボドロのわずか 3 名がフランスから来日し、東京の大映スタジオと広島市内で、広島を題材とする合作映画を制作したことに、今日なお驚きを感じざるを得ない。広島を題材に置きながら、ヌヴェールでのトラウマを映画に取り入れた点について、レネは次のように言及している。

[レネ]この映画の原題「ヒロシマ・我が愛」が示す通り、この映画にも矢張り普通なら一緒に扱わないものの混淆が見られます。主役が現在それに加わることなく、痛ましい事実に触れ、異例のコンテキスト[...]を使用して、一つの恋物語が語られています。プロデューサー達が冒険と知りつつこのような企画を決断するには、多くの勇気が必要だったと思います。

[ミシェル・フェイク]—ヒロインが良心の責めを感じないこと、脱走に失敗したドイツ占領軍の一兵士を愛したこと、また広島の怖ろしい災禍と彼女の恋人の死と坊主刈りのはずかしめによる一九四四年の個人的苦痛とを同一視しているように見えることなどに、観客が割り切れないものを感じるとは思いませんか？

[レネ]集団の大きなドラマと、取るに足らぬ小事との間に対立が生ずるのは、彼女の内心で、ヌヴェール＝広島という観念の結びつきが行われるからです。この取るに足らぬ小事とは、相対的に云うならば、自分の身に起った事や、自分の性格が挑戦的行為を行わせるということをおわろうとしない、彼女の個人的ドラマです[...]始めの方のモンタージュでは恋人たちの肌、つまり歓喜と快楽が、広島、原爆という観念つまり火傷と苦痛に対立しています³⁶⁾。

広島という大事と、フランス人女優の抱えるヌヴェールでの個人史との乖離をレネが十二分に意識していたことは明白である。広島とヌヴェールを並列的に描くという挑発的な試みは、いっぽうでレネに興行的な失敗もまた覚悟させる。エマニュエル・リヴァの証言にも、レネが商業的成功を絶望視していたことは明らかである。「1958 年という年は激動の年でした³⁷⁾」と問いかけるインタビュアーに対してリヴァは次のように語る。

覚えていますが、そう、アルジェリア戦争があつて、ひどいものでした。[...]とても混乱していて、あちこちで騒ぎがあつて、すぐにでも爆発しそうな雰囲気でした。[...]『ヒロシマ・モナムール』はいつまでも若い映画だと思います。[...]あらゆる意味で「若い」。映画館でも、若い人たちがたくさんこの映画を見に来ています。彼らはこの映画を見たがっているのです、見向きもされない時代もあったというのに。こんなに歳月が経ってからこうなるなんて、思ってもみませんでした。レネは、この映画は撮らないかもしれないと言っていて、いったん撮り終えた時には、シネマテーク用の作品だ、シネマテーク以外では誰も見に来やしないだろうなんて言ってたんですよ³⁸⁾！

³⁶⁾ Alain RESNAIS, in *Les Lettres françaises*, le 14 mai en 1959. 『世界映画資料』第 21 号の既訳（『世界映画資料』、第 21 号、世界映画資料社、1959 年 9 月、pp. 54-55.）をここでは引いている。

³⁷⁾ 港千尋、マリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ写真、『HIROSHIMA 1958』、*op. cit.*, p. 79.

³⁸⁾ *Ibid.*, pp. 79-81.

リヴァの証言にもあるように、当時のフランスは 54 年から始まったアルジェリア戦争がなお終息を見ず、58 年 5 月 13 日にはアルジェリア支持の現地軍人によるクーデターが勃発し、戦地がフランス国内へと飛び火し兼ねない緊張状態にあった。牽制の為に急いだ核実験にフランスは 1960 年、ついに成功するに至る。このような世相のなか、1950 年に短編映画『ゲルニカ』を、56 年に『夜と霧』、そして『世界の記憶』を撮ったアラン・レネの手掛けた最初の長編映画が『ヒロシマ・モナムール』であったことは、当然の成り行きとはいえ、その偶発的な経緯を知れば不思議な巡り合わせでもある。

『夜と霧』でドキュメント監督として広く認知されるようになったレネだが、広島を題材とする映画をドキュメントで撮らなかったということに、レネなりの倫理的姿勢を読み取ることは可能だろう。映画に挿入されている関川秀雄の 53 年公開作品『ひろしま』、亀井文夫の 56 年作品『生きていてよかった』、同じく亀井の 57 年作品『世界は恐怖する』などを見たレネは、もはやこれ以上のドキュメント作品を作ることはできないという判断のもと、ドキュメント制作を断念したと言われているが、一方で当初よりドキュメントによらない作品制作を望んでいたという指摘もある。デュラスもレネ同様、原爆そのものを主題には据えないと言う基本線を受け入れる。二人が、戦争体験をトラウマとして抱えるリヴァの物語から婉曲的に広島にアプローチしたとすれば、それがフランス人である彼らにとって原爆映画という困難な問いを放棄しない唯一無二のプロセスであったと確信していたことに因るだろう。たとえば主人公リヴァは、思慮なく日本人男性に原爆投下時のことを尋ねる。

彼女：[原爆投下のとき]あなたはいたのね、広島に…。

彼：いいや...もちろん。[...]

彼女：そうだね。本当ね... 私って何て馬鹿なの³⁹⁾。

(エマニュエル・リヴァ演じる) 主人公リヴァの思慮の無さ、あるいは悪意無き無関心とも言うべき姿勢を敢えて印象づけるシーンだが、広島理解を巡る両者の開きが広島とヌヴェールの距離を暗黙裡に浮き彫りにする。さらに、多くのフランス人にとって広島が表した意味を代弁する、リヴァの台詞が続く。

彼：フランスで、きみは広島をどう受け取ったのかい？

彼女：戦争の終わり、つまり完全に終わったという意味ね⁴⁰⁾。

このとき「彼」が見せる苦い表情は、広島にとって 8 月 6 日が戦争の終結間近を予示する以前に全てが潰えたということのリヴァが理解していないことに対する、嫌悪感にも似た彼の困惑を伝えている。リヴァの言動に垣間見られるこういった無意識の広島無理解、広島への距離は、当然意識的にレネが選択したことである。広島出発までのわずか 9 週間で、シナリオのひな型を仕上げたデュラスの原稿に対して、レネは、なおも広島から改変を迫る。日本にいるレネがパリのデュラスに宛てた書簡のいくつかが、エマニュエル・リヴァの写真

³⁹⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 24. 拙訳。

⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 30. 拙訳。

集に収録されている。

ヒロシマについての台詞はまだ「善意」が強すぎて、「本当のところ、わりとどうでもいいのだ。黄色人種の話なのだし」というニュアンスが十分出ないと思います⁴¹⁾。

レネがデュラスに敢えて改悪を求めたこの意図的な広島への無関心さは、レネ、そしてデュラスが最初に抱いた広島を描くことへの不可能性を、代弁しているように思われてならない。まただからこそ『ヒロシマ・モナムール』を象徴する台詞「君は広島で何も見なかった」は、主人公リヴァが到底到達することの出来ない、広島の無理解を強調するために敷かれるべき布石だったのかもしれない。彼女が無意識に表出してしまう広島への距離は、エマニュエル・リヴァと岡田英次との交わらない視線によっても表出されている。『ヒロシマ・モナムール』について分析を試みたリュック・ラジエが指摘するように、二人の視線が敢えて交わらないショットが映画のなかで多用されている⁴²⁾。広島にいる現在のリヴァをみつめる日本人男性と、今や忘却の彼方に沈もうとしているヌヴェールに、再度囚われるリヴァとの視線は重ならず、すなわち一方には広島が、一方にはヌヴェールが、交わらない物語として並置される。同じく日本人男性とリヴァが出会う「現在」の広島と、ヌヴェールの過去には時間的にも14年の隔りがある。さらに、リヴァがヌヴェールの街からパリへと夜逃げる夏のシーン以外は、寒々しい冬景色のヌヴェールと、ネオンの輝く広島の街が対照的に描写されている。ヌヴェールについては、多くの日本の批評家がその抒情的な田園美について触れているが、リヴァが広島の街に対して抱くコメント「夜が終わることはないのね、広島では」⁴³⁾には、フランス地方都市の閉塞感に対する痛烈な批判が込められている。とは言え、不夜城の街広島とヌヴェールの暗闇のコントラストは、レネが意図的に作り上げたものである。レネは、デュラスに宛てた書簡で次のように語っている。

私たちが聞かされていたことのなかには、もちろん、本当のことも、嘘のこともあります。[...]「東京は不夜城だ」。嘘。キャバレーは夕方6時に開店し、夜12時に閉まります。午前1時には街中が寝ています。[...][広島に]バーもありますが夜10時には閉まります⁴⁴⁾。

夜は闇に包まれてしまうヌヴェールと、ネオンの賑やかな広島の街は、誇張にも近い対照性のなかで意識してレネによって描き分けられている。いっぽうのデュラスも、広島を巡る表象については弁明とも読み取れる一文を冒頭に付している。テキストとして刊行された『ヒロシマ・モナムール』のなかで、彼女は次のように強調する。

映画の冒頭に広島を語る上ですでに有名な、公認された一連の恐怖が、ホテルのベッド

41) 港千尋、マリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ写真、『HIROSHIMA 1958』、*op. cit.*, p. 73.

42) Luc LAGIER, *op. cit.*, pp. 32-33.

43) Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 62. 拙訳。

44) 港千尋、マリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ写真、『HIROSHIMA 58』*op. cit.*, pp. 64-65.

で想起されるが、この冒瀟的な想起は意図されたものである。広島について語ることはどこでも可能なのであって、ホテルのベッドの中であろうが、行きずりの愛や、道ならぬ愛の営みにおいても可能なのだ。実際に折り重なる二人の主人公の身体が、私たちにそのことを思い起こさせてくれるだろう。真に冒瀟的なものが仮にあるとすれば、それは広島(の受けた惨事) そのものであって、徒に偽善者になったり、問いをずらすまでも無い⁴⁵⁾。

『ヒロシマ・モナムール』が試みる広島表象の新たな可能性は、広島とともにヌヴェールを語ることも、また道ならぬ恋愛を描くことも妨げない。しかしデュラスが前書きで触れずにはいられなかったように、この挑発的とも取れる新たな広島表象を巡る試みは、代償を覚悟の上、レネ同様逡巡と躊躇を経たうえでこそその選択であった。「あなたの名前はヒロシマ」、「きみの名前はヌヴェール」という映画を唐突にも締めくくる二人の会話は、2つの街を等価なものとして繋ぐことの限界を示しているように思われてならない。しかしこの不可能なる広島とヌヴェールを繋ぐ試みのなかでこそ、奇跡的にそれでもなお愛と呼ばれるものが生まれたとすれば、2つの都市をつなぐ試みという賭けはまさに、デュラスそしてレネが辿り着いた困難な着地点であったと言えるであろう。

⁴⁵⁾ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p.8. 拙訳。